

**Сечин Александр Георгиевич**, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48/6. 191186. [sechin\\_a@mail.ru](mailto:sechin_a@mail.ru).

**Sechin, Alexander Georgievich**, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [sechin\\_a@mail.ru](mailto:sechin_a@mail.ru).

## ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ «АДАМА» МИКЕЛАНДЖЕЛО. ОБ ОДНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЕ КАРАВАДЖО И РОДЕНА

### CRIME AND PUNISHMENT OF "ADAM" BY MICHELANGELO. ON A VISUAL METAPHOR OF CARAVAGGIO AND RODIN

**Аннотация.** Статья впервые обращает внимание на совпадение двух известных художественных образов: убийцы евангелиста в алтарной картине «Мученичество апостола Матфея» Караваджо (капелла Контарелли церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме) и «Трех теней», увенчивающих грандиозный проект Огюста Родена — «Врата ада». Мотив изломанно склоненной фигуры родился у Родена в ходе работы над скульптурой «Адам», замысел которой тесно связан с его желанием открыть для себя «секрет Микеланджело»: в основу роденовского образа оказался положен Адам со знаменитой фрески «Сотворение Адама» (потолок Сикстинской капеллы, Ватикан). С другой стороны, итальянский художник и историк искусства Р. Папа недавно заметил иконографическую близость образа палача апостола Матфея с тем же Адамом Микеланджело Буонарроти. В обоих случаях новое изображение было получено путем поворота фигуры микеланджеловского Адама на девяносто градусов по часовой стрелке. Впоследствии Роден усложнил эту поворотную симметрию, дважды клонировав фигуру своего несчастного вокруг предполагаемого центра, который находится внутри пространства, создаваемого телами «Трех теней». Автор рассматривает оба изображения как визуальные метафоры, в основе которых лежит принцип поворотной симметрии. Используя один и тот же прием визуальной риторики (геометрии), итальянский живописец и французский скульптор благодаря индивидуальному стилю каждого и различию поставленных ими художественных задач смогли создать собственные изводы образа глубоко трагического звучания.

**Ключевые слова:** «Сотворение Адама» Микеланджело; «Мученичество апостола Матфея» Караваджо; «Три тени» Огюста Родена; поворотная симметрия; визуальная риторика; визуальная метафора.

**Abstract.** In this study for the first time, the author draws attention to the similarity of two famous artistic images: the murderer of the apostle in the altar painting *Martyrdom of Saint Matthew* by Caravaggio (the Contarelli Chapel in the French National Church of Rome, San Luigi dei Francesi) and the *Three Shadows*, which crowns the *Gates of Hell* by Auguste Rodin. Rodin developed the motif of the twisted pose in the course of work on his statue *Adam*, the idea of which related to his desire to discover the «secret of Michelangelo»: Adam from the famous fresco *The Creation of Adam* on the ceiling of the Sistine Chapel became the basis for Rodin's image. On the other hand, the Italian artist and art historian R. Papa recently noticed an iconographic similarity of the image of the executioner of St. Matthew with the Michelangelo Buonarroti's Adam. In both cases, the new image was the result of the rotation of the figure of Adam by ninety degrees clockwise. Later Rodin complicated this rotational symmetry by cloning the figure of his unfortunate one twice around the supposed center, which is inside the space created by the bodies of the *Three Shadows*. The author considers both images as visual metaphors based on the principle of rotational symmetry. Using the same technique of visual rhetoric (geometry), the Italian painter and French sculptor were able to create their own deeply tragic images. This was possible due to the individual style of each artist, and the difference in their artistic tasks.

**Keywords:** *Creation of Adam* by Michelangelo; *Martyrdom of Saint Matthew* by Caravaggio; *Three Shadows* by Auguste Rodin; rotational symmetry; visual rhetoric; visual metaphor.

#### «Адам»

Грандиозный проект «Врата ада» определенным образом венчает творческий путь французского скульптора Огюста Родена (1840–1917), а сами «Врата» увенчаны скорбными фигурами «Трех теней» (Илл. 1). Как известно, мотив изломанно склоненной фигуры родился в ходе работы Родена над скульптурой «Адам» (Илл. 2), которая, по замыслу автора, должна была вместе с парной ему «Евой» фланкировать грандиозное сооружение с двух сторон, предвосхищая встречу зрителя с самим монолитом «Врат» [10, р. 160–161; fig. 146], хотя в дальнейшем образы перволюдей приобрели самостоятельное бытие как вместе, так и порознь.

Замысел обеих скульптур и, по-видимому, их художественное решение в общих чертах возникли еще в середине 1870-х гг. под сильным влиянием мощного гения Микеланджело Буонарроти (1475–1564), преклонение Родена перед которым также хорошо известно [7, с. 62–65, 111–116; 13, р. 67]. Согласно Ю. Кладель, «Адам» или, возможно, первая версия той скульптуры, которую мы знаем, появился вскоре после возвращения французского мастера из Италии в 1875 г., где Роден стремился открыть для

себя «секрет Микеланджело». Недовольный первыми результатами своего труда, скульптор забросил работу, но через несколько лет вернулся к ней под впечатлением от терракотового «Фавна» Пьера Пюже (1620–1694), которого он увидел в Музее изящных искусств Марселя во время своего путешествия по югу Франции [9, р. 135–136]. Восхищение лихо закрученной позой римского божка словно придало Родену уверенности в собственных силах. Однако для воплощения своих художественных идей в плоть камня или бронзы ему всегда было недостаточно импульсов, полученных от творческих завоеваний предшественников, — требовалась соответствующая натура. Скульптор нашел ее у выступавшего в ярмарочных балаганах силача по имени Галу, тело которого оказалось не только огромным и рельефным, но и удивительно податливым для скручивания в самых невероятных положениях [9, р. 143]. Но ни волнующая сложность телодвижения «Фавна» Пюже, ни поразительная мягкость мускульной массы атлета Галу не затмили для Родена микеланджеловской сердцевины образа, о чем свидетельствуют авторские названия произведения, которые нам известны тоже со слов Юдифи Кладель: «Сотворение человека» и «Адам» [9, р. 136, 143].



Илл. 1. Огюст Роден. Врата ада. Фрагмент. 1926–1928 по модели 1880–1897. Бронза. Художественный музей, Филадельфия

Американский искусствовед Альберт Эдвард Элсен, много занимавшийся историей создания «Врат ада» и отпочковавшихся или, напротив, вошедших в них художественных образов, которые имели или обрели в контексте творчества французского скульптора самостоятельное значение, называет в качестве еще одного возможного прототипа «Адама» незаконченную мраморную статую апостола Матфея (около 1505–1506, Академия изящных искусств, Флоренция) [10, р. 74]. Сильный контрапост, в котором выполнена фигура святого, и резкий поворот головы действительно имеют сходство со сложным движением персонажа роденовской статуи, да и сам объемный характер произведения, его скульптурность, исполненная в знаменитой микеланджеловской манере “non finito”, говорят в пользу изучения Роденом этой работы одного из своих кумиров. Однако изображение первочеловека знаменитой фрески «Сотворение Адама» потолка Сикстинской капеллы (1508–1512) (Илл. 3), по мнению Элсена, послужило отправной точкой и основой для скульптуры французского мастера. Роден передал знаменитый жест левой руки Адама Микеланджело, которой тот принимает дар жизни от указующего перста Творца, правой руке своего героя; с ней выразительно рифмуется бессильно повисшая левая рука, почти без изменения заимствованная французом у итальянского гения в его изображении Христа в статуе «Пьета» — работе середины XVI в. (1548–1555, Музей Опера-дель-Дуомо, Флоренция). Благодаря такому своеобразному «пластическому оксюмороны» рук роденовского «Адама» «одиночная фигура принимает жесты жизни и смерти, в то время как агонизирующее тело драматизирует мученическое пребывание земного существа между своим началом и концом» [10, р. 74].

Резкий, болезненный и скорбный наклон головы «Адама» Родена заслуживает особого внимания. Самим скульптором искусство Микеланджело воспринималось исполненным драматизма, даже — трагического надрыва. Показывая Полю Гзеллю на выразительных набросках из глины разницу между Фидием, который в глазах Родена был наиболее ярким представителем античной пластики, и титаном итальянского Ренессанса, скульптор пояснял: «Последняя очень важная черта, характеризу-

ющая мою модель [художественного языка Микеланджело], заключается в том, что она имеет форму консоли: колени образуют нижний выступ, грудная клетка — выпуклость, а наклоненная голова — верхнюю выпуклость консоли. Торс дугообразно выгнут вперед, в то время как в античном искусстве он отклонен назад. В данном случае это создает резко акцентированную тень во впадине на груди и под ногами. Словом, творчество самого мощного гения нового времени — это эпопея мрака, тогда как древние в своем искусстве прославляли свет...»<sup>1</sup> [7, с. 65].

Однако античная культура оставила нам примеры не только прославления блеска побед, но и скорбной печали... Словно подрезанная, голова «Адама» заставляет вспомнить древнюю поэтическую метафору-сравнение, образцы которой рассыпаны по «Илиаде» Гомера:

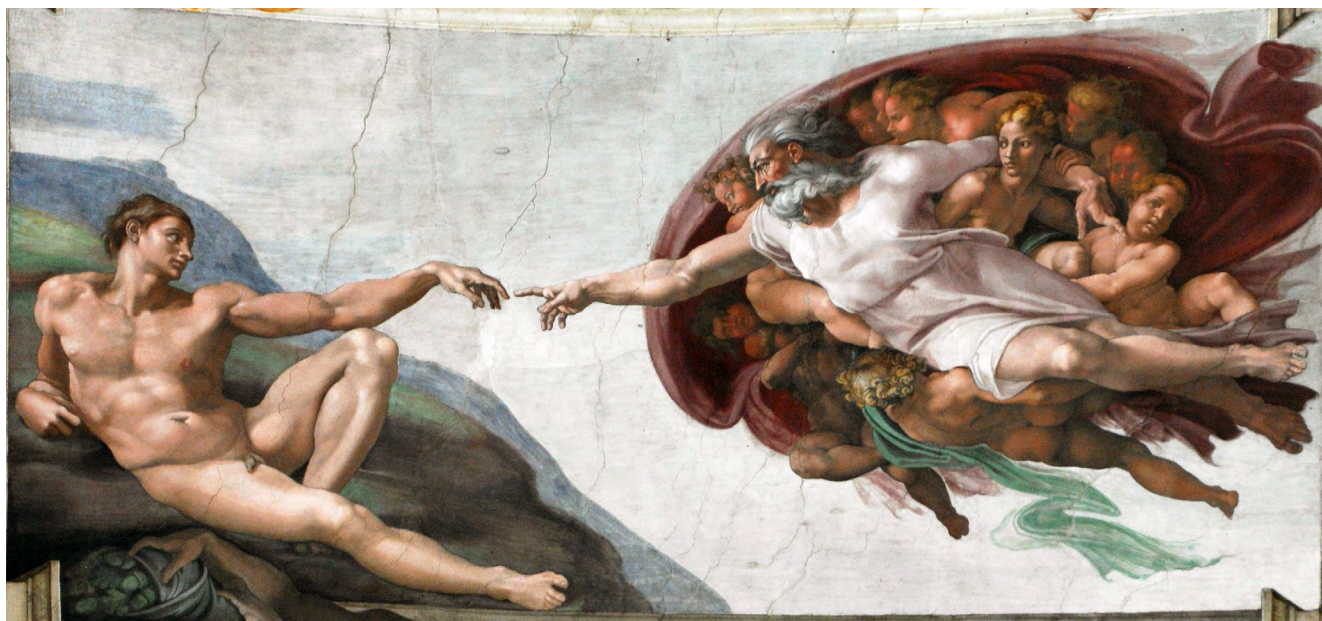
Так произнес<sup>2</sup>, — и пернатой новой из лука он прыснул,  
В Гектора метя; его поразить разгоралось в нем сердце,  
И в него не попал; но невинного Горгифиона,  
Храброго сына Приамова, в грудь поразил он стрелой,  
Сына, который рожден от жены, из Эзими поятой,  
Кастяниры прекрасной, видом богине подобной.  
Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,  
Пышный, плодом отягченный и крупную влагой весенней, —  
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом<sup>3</sup> (курсив наш. — А. С.).

Через столетия, создавая по образцу гомеровских поэм свое эпическое полотно — «Энеиду», эту метафору подхватил и расцвел изящным латинским слогом Вергилий:

...но уже направленный с силой  
Меч меж ребер впился в белоснежную грудь Эвриала.  
Тело прекрасное кровь залила, и, поверженный смертью,  
Весь он поник, и к плечу голова бессильно склонилась.  
Так пурпурный цветок, проходящим срезанный плугом,  
Никнет, мертвый к земле, и на стеблях склоняют бессильных  
Маки головки свои под напором ливней осенних<sup>4</sup> (курсив наш. — А. С.).



Илл. 2. Огюст Роден. Адам. 1974 по модели 1877–1879. Бронза. Центр визуальных искусств имени Айрис и Джеральда Кантор Стэнфордского университета, Стэнфорд



Илл. 3. Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама. Около 1511. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан

В известной нам античной скульптуре подобный уже чисто пластически обыгранный мотив смерти встречается довольно часто, например, в «Гигантомахии» Большого фриза Пергамского алтаря, в образе смертельно раненного Аполлоном гиганта Эфиальта (Илл. 4).

Тут следует заметить, что перефразируя Микеланджело, не только Художника с большой буквы, но и истинного Гения, щедро порождающего пластические эквиваленты самой человеческой мысли и чувства, Роден отчасти может быть уподоблен «сентиментальному», в терминологии Ф. Шиллера [8], римскому поэту Вергилию, искусно подражающему «наивному» греческому рапсоду Гомеру. При этом изощренность нашего скульптора отнюдь не уступает признанному веками мастерству плетения красивейших виршей древнего римлянина, к слову, сопровождавшего Данте в его путешествии по кругам ада. Роден превращает пробуждающегося к жизни Адама Микеланджело в своего страдающего героя, повернув фигуру, изображенную на

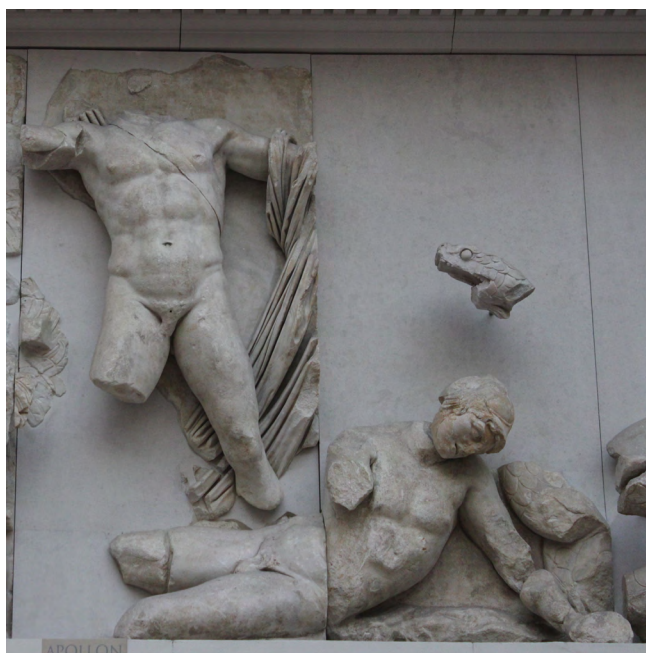


Илл. 5. Огюст Роден. Адам. Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент

фреске, на девяносто градусов по часовой стрелке, то есть использует одно из хорошо известных геометрических правил так называемой *поворотной симметрии* (Илл. 5). Как отмечает Элсен, этот весьма очевидный поворот доказывает, что именно «Сотворение Адама» лежит в основе скульптурного образа Родена [10, р. 74]. Знал ли французский ваятель, что задолго до него к подобной визуальной метаморфозе уже прибегал другой Микеланджело — Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610)?

### Преступление

В нашу эпоху, когда в искусстве торжествует индивидуальное начало, и в творчестве Караваджо в первую очередь замечают и прославляют те уникальные черты его художественного почерка, которые оказали существенное влияние на практику современников и последователей итальянского живописца, художников-караваджистов юга и севера Европы. Однако и гении учатся у предшественников, даже если спорят с ними. Кроме того, Караваджо жил и творил в эпоху Контрреформации, на алтарь которой, можно говорить об этом без преувеличения, возложил значительную часть своих трудов, в том числе знаменитые образы, созданные им в 1599–1602 гг. для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме. Цикл посвящен апостолу Матфею, автору первого канонического Евангелия, и включает в себя три произведения: «Призвание апостола Матфея», «Святой Матфей и ангел» и «Мученичество апостола Матфея».



Илл. 4. Аполлон и гигант Эфиальт. Большой фриз Пергамского алтаря. Фрагмент. 1-я половина II в. до н. э. Мрамор. Пергамский музей, Берлин



Илл. 6. Караваджо. Призвание апостола Матфея. 1599. Холст, масло. Капелла Контарелли церкви Сан-Луджи-деи-Франчези, Рим. Микеланджело. Сотворение Адама

Исследователи творчества Караваджо давно обратили внимание на перекличку выразительного жеста правой руки Христа в первой из картин цикла с уже упоминавшимся выше изображением протянутой навстречу Богу-отцу левой руки Адама на фреске Микеланджело в Сикстинской капелле (Илл. 6). Об этой «пластической рифме» писал в середине XX в. в «Исследованиях Караваджо» Вальтер Фридлиндер<sup>5</sup> [11, р. 108], в дальнейшем о ней хотя бы упоминают в соответствующих трудах многие историки искусства [12, р. 100; 17, р. 96; 16, S. 251; 6, с. 82; 18, р. 154]. Комментарии ученых к этому заимствованию растягиваются от констатации личного соперничества художника со своим знаменитым тезкой до указания на богословское истолкование Иисуса Христа как нового, второго Адама. Теперь уже можно сказать, что такая трактовка «Призвания апостола Матфея» стала общим местом в характеристике одного из центральных образов произведения<sup>6</sup>.

Давно замечено, что нельзя принимать за чистую монету задокументированное Джованни Беллори презрение Караваджо

к почитаемым всеми его собратьями по искусству предшественникам и признание им одной лишь природы «объектом для своей кисти. Когда же ему напоминали о знаменитейших статуях Фидия и Гликона, как образцах для учения, он вместо ответа показывал пальцем на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы» [5, с. 28]. Так, анализируя полную мощной экспрессии композицию висящего напротив «Призвания апостола Матфея» трагического апофеоза земной жизни евангелиста, его «Мученичества», историки искусства и тут нашли явный прототип — масштабное полотно Тициана Вечеллио (1488/90–1576) «Мученичество св. Петра Доминиканца» (1529–1530) [11, р. 113–114; 12, р. 106; 15, р. 157; 17, р. 97; 16, S. 263]. Картина погибла в Венеции при пожаре во второй половине XIX в., но хорошо известна нам по гравюрам и копиям, и зависимость работы Караваджо от тициановского холста в плане общего решения сцены не вызывает сомнений. Однако итальянский живописец, скульптор, историк и теоретик искусства Родольфо Папа первым заметил еще одну интересную иконографическую параллель, проведенную Кара-



Илл. 7. Караваджо. Мученичество апостола Матфея. 1599–1600. Холст, масло. Капелла Контарелли церкви Сан-Луджи-деи-Франчези, Рим. Микеланджело. Сотворение Адама

ваджо с фреской Микеланджело «Сотворение Адама», на сей раз — в этом алтарном образе капеллы Контарелли, где, безусловно, привлекает особое внимание зрителя к себе изображенный в геометрическом центре полотна в странной, неестественной позе орущий обнаженный убийца евангелиста. По мнению Папы, и здесь в сознании художника произошла трансформация фигуры полулежащего микеланджеловского первого человека путем ее поворота на девяносто градусов по часовой стрелке, в результате чего смысл великого жеста изменился на прямо противоположный (Илл. 7). Чтобы пояснить ход мысли исследователя, позволим себе привести достаточно длинную и очень красноречивую в своем пафосе цитату из его книги: «Караваджо переосмыслил “Адама” Микеланджело: его “Адам” — еще больший грешник, чем прародитель; он не только недостоин рая, он — воплощение слепой гордыни и зла, несовместимых с актом спасения. Таким образом, полотно Караваджо несет новое смысловое значение: гордыня противостоит здесь мученичеству во спасение. Используя язык Микеланджело, Караваджо обновляет художественные символы, значение которых вполне прозрачно: самоутверждение первородного греха выражено в трансформации внешней формы: новый “Адам” стоит на ногах, он есть воинствующее зло. Его фигура наглядно демонстрирует смысловое богатство замысла автора, который противопоставляет наемного убийцу, стоящего на ногах, вызывающе обнаженного, наглого, орущего, апостолу Матфею, простертому на земле, в скромном облачении, смиренному и безмолвствующему. Адам, как подчеркивает св. Августин, был изгнан из земного рая из-за своей гордыни. Он лишен Божьего присутствия, он кричит, его гордыня хочет растоптать смирение, окутанное Божьей благодатью, как апостол Матфей своим одеянием. Сплетение рук показывает в динамике сложные отношения между Богом и человеком» [6, с. 88–91].

Таким образом, Папа замыкает своей оригинальной трактовкой фигуры-консоли палача в «Мученичестве апостола Матфея» значение всего цикла капеллы Контарелли как существенное переосмысление Караваджо фрески Микеланджело Буонарроти «Сотворение Адама»<sup>7</sup> [14]. В итоге создается впечатление, что Караваджо, в полной мере познав трагедийный надлом мироощущения и творчества своего гениального пред-

шественника-тезки, безмерно и бесповоротно его усилил: «Входящие, оставьте упования»<sup>8</sup> [3, с. 18], и в данном случае эти слова Данте относятся не к аду, а к земной жизни.

#### Наказание

«Три тени», венчающие роденовские «Врата ада» (Илл. 8), по первоначальному замыслу мастера, должны были держать свиток со знаменитым изречением — концевкой надписи, размещенной над входом в ад Данте<sup>9</sup> [4, с. 111]. Замысел со свитком не был осуществлен, но с самого момента водружения скульптором трех скорбных фигур над порталом, примерно с 1884 г., практически все, кто писал о работе Родена, считали «Три тени» инкарнацией знаменитого изречения великого итальянского поэта [10, р. 151]. Камил Моклер раскрывает их значение в следующих словах: «Эти “Тени” — символическое



Илл. 8. Огюст Роден. Три тени. 1928 по модели до 1886. Бронза. Музей Родена, Париж



Илл. 9. Караваджо. Мученичество апостола Матфея. Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент. Огюст Роден. Три тени

изображение только что умерших людей, которые в страдании и ужасе склоняются со сложенными руками, глядя на адскую толпу, куда они вот-вот упадут» [13, р. 22].

Нетрудно заметить, что «Три тени», по сути, являются близнецами, а каждая из фигур-консоль по отдельности — результатом уже известного нам поворота Адама Микеланджело на девяносто градусов по часовой стрелке, или, если угодно, роденовским «Адамом». Таким образом, Роден усложнил поворотную симметрию Караваджо, дважды клонировав фигуру своего несчастного вокруг предполагаемого центра, который находится внутри пространства, создаваемого телами «Трех теней». Важно, что французский скульптор, по свидетельствам современников, постоянно почтительно высказывавшийся о Микеланджело Буонарроти как об одном из своих учителей, ни разу не обмолвился в том же духе о Микеланджело Меризи да Караваджо, что свидетельствует о его независимости в создании из «Сотворения Адама» собственного драматического образа, хотя использованный Роденом закон поворотной симметрии в своей основе тот же самый. Известная технологичность данного

процесса, на наш взгляд, и позволяет говорить о имеющейся в том и в другом случае *визуальной риторике*, результатом которой явилось создание мрачной (вспомним обобщающую роденовскую характеристику творчества Микеланджело) *пластической или визуальной метафоры* (Илл. 9).

В изобразительном искусстве инвариантная геометрическая основа такой метафоры, как правило, может быть обильно расцвечена обертонами индивидуального стиля, а ее значение сильно зависит от контекста, в который она помещена, поэтому смысловой диапазон визуальной риторической фигуры может колебаться в достаточно больших пределах: образы палача-убийцы Караваджо и «Адама» Родена отчасти даже противоположны друг другу. Французский мастер, замкнув композицию угроением одной и той же пластической формы, с одной стороны, сузил русло ее понимания зрителем, с другой, добился этим чрезвычайной силы выражения — ощущения безмерной скорби и безвозвратно трагической ситуации, благодаря чему «Три тени» могут существовать как самостоятельное произведение искусства вне «Врат ада».

#### Примечания:

<sup>1</sup> В пересказе П. Гзелля. Обращает на себя внимание удивительное сходство этой модели-наброска, сотворенной из глины буквально на глазах собеседника скульптора, с фигурой роденовского «Адама».

<sup>2</sup> Тевкр, сын Теламона и Гесионы, единокровный брат Аякса Великого, уроженец о. Саламин. Лучший стрелок из лука в греческом войске под Троей, где от его руки пало тридцать жертв (в «Илиаде» убивает пятнадцать троянцев, названных по имени).

<sup>3</sup> Гомер. Илиада. Песнь VIII: Собрание богов. Прерванная битва, 300–308 [1, с. 110].

<sup>4</sup> Вергилий. Энеида. Песнь IX, 431–437 [2, с. 291]. Эпизод гибели спутника Энея Эвриала от меча рутула Вольцента.

<sup>5</sup> Первое издание книги Фридендера вышло в 1955 г. в издательстве Принстонского университета.

<sup>6</sup> В русскоязычном издании книги Родольфо Папы, о которой ниже еще пойдет речь, вызывает удивление комментарий рецензента О. В. Коваля к этому месту монографии. Видимо, не будучи знаком ни с мнением Фридендера, ни с рассуждениями на данную тему последователей немецкого искусствоведа, он рубит с плеча: «Слишком смело и субъективно: обнаружить в Христе нового Адама не позволяет композиция картины, библейский контекст, канон в типе изображения и, наконец, здравый смысл» [6, с. 82, примеч. рец.].

<sup>7</sup> Тут следует отметить, что, в отличие от нашедшей широкое признание в научном мире трактовки красноречиво протянутой вперед правой руки Христа в «Призывании апостола Матфея» как парафразы знаменитого жеста Адама на фреске Микеланджело, интерпретация Папы образа палача в «Мученичестве апостола Матфея» еще не стала хрестоматийной истиной.

<sup>8</sup> Концовка надписи, размещенной над воротами ада в «Божественной комедии» Данте Алигьери: «Ад», III, 3.

<sup>9</sup> Буквальный перевод оригинальной фразы Данте “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” звучит так: «Оставьте всякую надежду, вы, входящие».

#### Список литературы:

1. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 572 с.
2. Вергилий П. М. Энеида // Вергилий П. М. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 123–369.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Наука, 1968. 628 с.
4. Козлова С. И. Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла // Искусство Евразии. 2018. № 3 (10). С. 104–115.
5. Микеланджело да Караваджо: Документы. Воспоминания современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Белоусовой. М.: Искусство, 1975. 118 с.
6. Папа Р. Караваджо. Сокровищница мировых шедевров. Харьков; Белгород: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. 160 с.
7. Роден: Сборник статей о творчестве / Общ. ред. и предисл. И. М. Шмидта. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 124 с.
8. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 385–477.
9. Cladel J. Rodin: Sa vie glorieuse et inconnue. Paris: Bernard Grasset, 1936. 438 p.
10. Elsen A. E. The Gates of Hell by Auguste Rodin. Stanford: Stanford University Press, 1985. 257 p.
11. Friedlaender W. Caravaggio Studies. New York: Schocken Books, 1969. 321 p.
12. Hibbard H. Caravaggio: Life and Work. London: Thames and Hudson, 1983. 404 p.
13. Mauclair C. Auguste Rodin: The Man — His Ideas — His Works. London: Duckworth, 1905. 147 p.
14. Papa R. Caravaggio and the Christian System of Art. Abstract [of the conference presentation]: New Caravaggio International Conference. Uppsala — Roma, 11–17.04.2013 // Rodolfo Papa [blog]. URL: <http://rodolfopapa.blogspot.com/2013/04/new-caravaggio-international-conference.html> (дата обращения: 31.07.2019).
15. Puglisi C. Caravaggio. London; New York: Phaidon, 1998. 448 p.
16. Rosen V. von. Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 2011. 326 S.
17. Spike J. T. Caravaggio: Life and Work. New York; London: Abbeville Press, 2001. 272 p.
18. Unglaub J. Caravaggio and the “Truth in Painting” // Caravaggio: Reflections and Refractions / L. Pericolo and D. M. Stone (eds.). Farnham, Sy; Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2014. P. 149–175.

#### References:

- Belousova N. (ed.) *Mikelandzhelo da Karavadzho: Dokumenty. Vospominaniia sovremennikov (Michelangelo da Caravaggio. Documents. Memoirs of Contemporaries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 118 p. (in Russian)
- Cladel J. Rodin: *Sa vie glorieuse et inconnue*. Paris, Bernard Grasset Publ., 1936. 438 p. (in French)
- Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia (Divine Comedy)*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 628 p. (in Russian)
- Elsen A. E. *The Gates of Hell by Auguste Rodin*. Stanford, Stanford University Press Publ., 1985. 257 p.
- Friedlaender W. *Caravaggio Studies*. New York, Schocken Books Publ., 1969. 321 p.
- Hibbard H. *Caravaggio: Life and Work*. London, Thames and Hudson Publ., 1983. 404 p.
- Homer. *Iliada (Iliad)*. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 572 p. (in Russian)
- Kozlova S. I. Vrata Ada: Roden, Dante, Giberti i literaturnost' zamysla (Gates of Hell: Rodin, Dante, Ghiberti and the Literary Nature of the Plan). *Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia)*, 2018, no. 3(10), pp. 104–115. (in Russian)
- Mauclair C. *Auguste Rodin: The Man — His Ideas — His Works*. London, Duckworth Publ., 1905. 147 p.
- Papa R. Caravaggio and the Christian System of Art. Abstract [of the conference presentation]: New Caravaggio International Conference. Uppsala — Roma, 11–17.04.2013. *Rodolfo Papa [blog]*. Available at: <http://rodolfopapa.blogspot.com/2013/04/new-caravaggio-international-conference.html> (accessed: 31.07.2019)
- Papa R. *Karavadzho. Sokrovishechnica mirovykh shedevrov (Caravaggio. Treasury of World Masterpieces)*. Kharkov; Belgorod, Knizhnyi klub “Klub semeinogo dosuga” Publ., 2011. 160 p. (in Russian)
- Puglisi C. *Caravaggio*. London; New York, Phaidon Publ., 1998. 448 p.
- Rosen V. von. *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin, Akademie Publ., 2011. 326 p. (in German)
- Shiller F. *Sobranie sochinenii (Collected Works)*. In 7 volumes. Vol. 6. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957, pp. 385–477. (in Russian)
- Shmidt I. (ed.) *Roden: Sbornik statei o tvorchestve (Rodin: Articles about Work)*. Moscow, Izdatel'stvo inostranoi literatury Publ., 1960. 124 p. (in Russian)
- Spike J. T. *Caravaggio: Life and Work*. New York; London, Abbeville Press Publ., 2001. 272 p.
- Unglaub J. Caravaggio and the “Truth in Painting”. *Caravaggio: Reflections and Refractions*. Farnham Sy; Burlington, VT, Ashgate Publ., 2014, pp. 149–175.
- Vergilii P. M. *Bukoliki. Georgiki. Eneida (Bucolics. Georgics. Aeneid)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. 448 p. (in Russian)